

# 从观演关系看面具的舞台隐喻

李阳；郭娜

作者赐稿

—

**摘 要：**面具在舞台中包涵多种象征和隐喻成分，是最核心最有魅力的表演语汇。本论文从观演关系考察面具，认为面具具有激发观众的想象力、引发观众审美、调动观众情绪等多种舞台功能。

**关键词：**面具；角色；观众

作为一种直接的造型符号和视觉形象，面具一直都是舞台中最核心最具有魅力的表演语汇。它具有多方面的舞台功能和指向：通过面具，可以实现角色的自由转换，获得身份的重新认定；面具本身即包涵有扮演的成分，呈现于舞台，则进一步强化了表演性和假定性；其造型奇特夸张，倍受瞩目和聚焦，具有强烈的戏剧场域性和舞台效果；在观众与演员共同参与和营造的剧场活动中，表演的主导动机在于观众的反应和体验。观演双方在不断形成和发展的交流中推动整个戏剧的进程。面具的感官性和视觉造型、抽象性和流动性，使得观演之间有了深入而动态的交流。面具在舞台中所暗含的的象征和隐喻成分，多重角色和形象的重构，更给观众提供了不同的认知视角，提供了发散性的体验、想象的心理空间，从而在观演的交流、传播和互动中，启发观众全新的审美认知和情感体验。

原始面具起始于远古时期的驱鬼怪、逐瘟疫的傩仪式；大约从汉代以后，面具的功用不再限于傩祭仪式，在乐舞百戏和战争中被广泛地使用。王国维引《西京赋》云：“总会仙倡，戏豹舞黑，

白虎鼓瑟，苍龙吹簫，则假面之戏也”〔①〕百戏演出中，装扮成虎豹熊罴，舞蹈奏乐，戴的也是假头。西汉时期傩仪式与歌舞结合起来，娱乐的成分增加，用于作战的“铁面”使敌方产生震惊和恐怖；《教坊记》云：“大面出北齐，兰陵王长恭性胆勇，而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因为此戏，亦入歌曲。”〔②〕而后，面具更为世俗化，并向戏剧伎艺方向发展，气氛由恐怖转为热闹，并逐渐成为除旧迎新的习俗；元杂剧演出时，搬演妖魔鬼怪或飞禽走兽时，演员也带假头，而且样式繁多、名目不一，“元杂剧十二种，有‘神头鬼面’一科。脉望馆本元明杂剧所附‘闯关’，有神鬼、动物的脸子三十余种，包括五色鬼头、雷公头、夜叉头、虎头、鹿头、鹤头、蛇头、虾蟆头等。”〔③〕清宫戏班演出时，还常使用假头。至今，面具不仅是戏剧、舞蹈表演的道具，而且是除旧迎新、节庆狂欢等民俗文化活动的装饰。不仅广泛的存在于少数民族戏剧如江西贵州的傩面具、西藏藏戏面具、羌姆面具中，而且运用于现实主义戏剧、环境戏剧、探索戏剧等各种戏剧形态中。

从面具本身来说，它已然是一种固定的表情和形象，扮演和假定特色暴露无疑。遮蔽和隐蔽是面具的神秘特性所在，面具背后蕴涵着无限延展的空间。舞台上，演员情绪化的自然表情无疑具有真切的感染力，从演员细腻的情绪表现中我们可以直观地感受到喜怒哀乐，悲欢离合，然而面具的固定表情，虽然抽象和定型，然而却在局限中带来无限的可能。很多时候，它成为一种符号和象征，一种可以连绵扩散的泛音，勾起观众诸多的联想和想象。并以一种独特的富有效果富有表现力的方式使得舞台的表达形象化，在遮蔽

和隐喻中衍生更多丰富意义层次的内涵。如何使面具随着剧情呈现出各种引人入胜的美感，需要演员肢体的配合和表现，表演者只有依靠身体语言来表达所应有的感情。在这对立统一的关系中，面具使观众产生不一样的美感。观众特有的好奇心和想象力得以在面具和舞台背后无限的延展。

戏剧审美以想象为枢纽，观众心理学告诉我们，一旦插上想象的翅膀，便能扩大舞台效能，增强剧场性。面具以其舞台形象和丰富的表意作用激发观众的想象力。“戴上面具时，你已经有一半生命入戏了。我说的是在舞台上。”法国面具大师克洛德·罗石如是说，“因为悲伤或惊讶都已经写在了脸上，甚至没有表情也是一种表情。身体，就尽情跟着表情去走吧。”<sup>④</sup>“奥尼尔认为，一个戴面具的演员来演古罗马人，要比一个不带面具的现代人来演更能引发观众的真实感，因为观众可以把自己对于罗马人的想象加入那张空灵的面具。”<sup>⑤</sup>无论是凌厉之美还是怪诞之美，它都已经暗合了人们对未知世界的遐想。在进入舞台以前，它本身已经包涵表演的成分。不论是神鬼形象还是动物图腾，它都是超然于现实的无限可能。无论是诸如傩戏面具、羌姆面具等通神通鬼的祭祀仪式性表演，还是民间歌舞中诸如大头娃娃等广场流动性的行进性演出，面具都可以视作最具表演成分的一种符号，而不止是静止的简单的道具。于是在校园演出季的舞台上，我们看到硕大的面具立于舞台的中央，成为整个演出的序幕和基调；在话剧《商鞅》中，陈薪伊导演采用巨大的青铜面具作为舞美背景，舞台上得以出现一种足以使观众陡然醒目和震动的力度，强大的视觉冲击引领观众迅速走进那个铁板撞击的年代。

面具不仅蕴涵着生命力和冲击力，充斥着戏剧性和强烈敏锐的情感，且进一步塑造角色，塑造舞台上观众可以触摸可以感知的形象，实现角色的自由转换。罗念生在《论古典文学》中谈及：

“古希腊悲剧诗人科里洛斯首先采用了面具，有了面具，一个演员可轮流扮演几个人物。”<sup>〔6〕</sup>面具丰富了角色，让角色在不同的面孔之间游走。真实面孔因面具的遮蔽而获得了更大的自由。面具展现了人物内心的纠结，丰富了表现人物的手段，且不同的面具暗合了人物心理的变化，成为不同角色的人、不同环境中的社会面孔。当然，在不同的戏剧形态中，面具角色有不同的功能。如在贵州傩戏、山西迎神赛社等祭祀仪式性戏剧中，面具是沟通人神的媒介和桥梁，面具的角色已非神鬼的具象化，而具有某种神力和神性。它不仅具有通常意义上的艺术功能，且充分发挥着维系集体情感的宗教功能。如起于民间傩仪的大型迎神赛社活动，乐户在其执业表演中，妆扮二十八宿当值，妆扮三头六臂的“监斋神”下厨，妆扮“八仙庆寿”，无不是戴着面具，扮神装鬼。这些面具，表演时是乐户艺人的行头道具，而在平时，乐户却像对待神灵一样的虔诚相敬。面具是灵魂、魔鬼、自然神、动植物神和祖先神的象征，被乐户用作通灵媒介、赐福灵物、隐己屏障等的法器，处处体现着功利的一面，具有浓厚的宗教色彩和原始性。在这里，面具是人神交感的纽带，发挥出其特有的空间功能和感官效果，戏内戏外的人共同进入到一种集体的心理体验。

在其它传统的东方戏剧中，面具角色更显示出类型化和抽象的特征，如日本“能乐”假面具，是历代表演者最为重视的道具。分为翁面、老人面、鬼神面、女面、男面、灵面、特殊面等几大类型。在大多数的能面中，多为中间表情，即无大喜大悲，不鲜明的

表现喜怒哀乐。将角色的内心逼真地刻画在“脸”上，而不再需要任何多余的表情，既是“无表情”，又是“无限表情”。它包括了喜怒哀乐，把人活生生的表情否定掉了，从而把“能”的表演进一步抽象化。

当代戏剧的探索者高行健曾说过，没有比面具更能表明戏剧这种艺术的本质了。奥尼尔亦称，面具比任何演员可能作出的面部表情更微妙，更富于想象力，更耐人寻味，更充满戏剧性。当下的戏剧创作中，面具依然是艺术家们所孜孜以求的最生动的舞台诠释。由谭盾作曲、多明戈主演、2006 年上演于美国大都会歌剧院的歌剧《秦始皇》，讲述了秦始皇迫使音乐家高渐离为秦国谱写国乐的始末。是当代东西方艺术交流与互渗的一个缩影。剧中充满了丰富的民族元素，不仅有类似于传统南戏的副末开场，作曲和配器中可见缸、埙、土钟等充满地域风情的管乐声部，锣鼓铙钹等传统戏曲的打击乐因素，而且综合运用了最能表现东方神秘色彩的面具。剧中阴阳先生一角，由台湾京剧演员吴兴国扮演，面具分别代表着阴阳两极世界，根据剧情需要快速实现了角色的转换。话剧《一出梦的戏剧》于 2009 年展演于北京青艺节，是斯特林堡晚期的作品，由青年导演裴魁山指导。主要情节描述天神的女儿降临人世企图解救众生，经历世间的种种磨难和痛苦后才发现无能为力，人类的痛苦太沉重。斯特林堡以梦的碎片和形式来表达这一切，重于现实和理性的分析，带有浓郁的象征主义色彩。剧中我们看到面具被悬于道具一角或置于演员的肢体上，并无鲜明的角色指向，却可以是任何痛苦的人。并糅合了回忆、体验，幻想、荒诞和即兴发挥，面具引领观众去体验不同的角色，引导观众不断地去欣赏和思索，从而完成审美体验和创造。在面具所营造的错位中，我们看到了种种暴

露在人间的幸和扭曲；看到了角色内心的焦灼、深沉的苦难、反讽和叛逆。此剧中，面具的使用暗合了戏剧所要揭示和表达的主题，揭示了人物的内在冲突和心理深度，表现出心理学的探索，不断向我们揭示人心中隐藏的深刻矛盾，让读者和观众真切地感受、体验并去思索那种震撼心灵与灵魂的切肤之痛。2010年5月上演于某些高校校园（北京大学、中国传媒大学）的环境舞蹈戏剧《面具的世界》，打破了传统的演出空间，在校园的花坛和广场中进行流动式表演，剧中人透过面具，展开想象与思考，在醒来与梦中、在带上与脱下面具的行为过程中，角色有了不一样的视角和感受，借此展开人在寻常琐事中的矛盾和困惑，面具在这里更准确地表现心灵的矛盾状态和潜在意识，把模糊的心理世界变成极具冲击力的视觉形象。同时引导着观众和环境与剧中人进行互动，是当下创作者对艺术表演方式所做的别具一格的探索。

在具体的可感的角色中，观众透过面具看到了一幅幅鲜活的画面，探究到了面具背后的潜台词，得以产生映像、激发情感、触动想象，获得了极大的审美体验。面具特有的夸张与变形，黑黄红白对照的鲜明色彩，即是一种造型美和形象美。这种形象和色彩可以更刺激更强烈地被我们的感官所感知，在短时间调动观众的兴奋点。所以面具能迅速的影响观众的情绪，起到较强的舞台效果。民间庙会社火中处处可见鲍老、和尚等世俗滑稽面具，在通俗戏剧和传统戏曲中，面具常带有喜剧色彩。如意大利假面喜剧中的小丑、莎剧中的奶妈及戏曲中的“丑”、“净”角，往往进行插科打诨。亚里士多德早在《诗学》第五章指出：“喜剧是对比较坏的人的摹仿，然而‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑

稽。滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害，现成的例子如滑稽面具，它又丑又怪，但不使人感到痛苦。”<sup>〔⑦〕</sup>古希腊以化妆游行方式祭奠酒神狄俄尼索斯的“狂欢队伍之歌”，应该是原始假面喜剧的滥觞。中世纪的假面喜剧和后来风靡各国的假面化妆游行与舞会，都继承和吸收了面具艺术。极具喜剧精神的典型人物大多是面容丑陋、打扮滑稽的人，这些人的丑陋长相实则是面具的隐在表现。从某方面来说，喜剧艺术本身也是一种绝佳的“面具”。在这里，假面的使用充分发挥了它的喜剧功能，艺术的夸张和变形让假面变得趣味横生。喜剧比悲剧更能表现出人类心理无意识本能的冲动，喜剧精神恰恰要求审美主体或创作主体以“面具”为依托悄悄透露出某种信息，让观众欣赏、领悟和共鸣。观演双方在不断的创造和体认中获得深入的交流，由此引发和开启观众的审美智慧和审美想像力。

当然，面具在舞台上还有种种实际的功能，如日本的能面“不仅包涵着历代能乐演员的感情，凝聚着历代观众的视线，而且支配着能的各个方面。能演员带上能面以后，视线范围很小，根本看不到自己的脚下。在这种情况下，演员无法高抬脚走路，于是形成了能乐中特殊的表演方法，即‘拖足步行法’、‘足拍子’，用脚在舞台的台板上踏节拍。”<sup>〔⑧〕</sup>能面被视为能之生命，能面之心即为能之心，面具制约着舞台动作并影响着舞台的造型。再如古希腊演员在万人露天的圆形剧场中使用面具，它起到一种扩音的效果，面部放大使观众可以更清晰的对角色一目了然。

综上所述，舞台上的面具给角色提供了现实中所无法实现的另一种可能性；它可以是双重的、隐性的多面的形象；加强了演员

与角色、角色和观众之间的交流。它比演员的任何面孔都更微妙、更富有想象力，在戏剧审美活动中，引领着观众对于角色的认知，引发观众的感知、注意、情感和想象；并以其神秘、丰富的表现和象征意义，丰富了戏剧的表现手段和形式。

**注释：**

[①] 王国维撰、马美信疏证. 宋元戏曲史疏证[M]. 上海：复旦大学出版社. 2004:3

[②] 胡忌. 宋金杂剧考[M]. 北京：中华书局. 2008:23

[③] 周华斌. 中国戏剧史论考[M]. 北京：北京广播学院出版社. 2003:259

[④] 张凌凌. 面具让戏剧更强烈. 新周刊[J]. 2010:14 期

[⑤] 余秋雨. 观众心理学[M]. 上海：上海教育出版社. 2005:202

[⑥] 罗念生. 罗念生全集第八卷[M]. 上海：上海人民出版社. 2007, 12

[⑦] 罗念生. 罗念生全集第一卷[M]. 上海：上海人民出版社. 200733 页[M]

[⑧] 王冬兰. 镇魂诗剧世界文化遗产—日本古典戏剧“能”概貌[M]. 北京：中国戏剧出版社. 2003:41



作者简介:

李阳, 中国传媒大学影视艺术学院戏剧戏曲学在读博士生

联系方式:

email: [iamphoebe\\_ly@hotmail.com](mailto:iamphoebe_ly@hotmail.com)

厦门大学图书馆